



Quelle: Karikatur von Claus Arnold, »Der Schwarzspieler« (1955), in: Musik und Dichtung – Organ für die Rechte der Urheber in aller Welt – Zeitschrift für das geistige Eigentum 2 (1955), 8.

Schwarzspieler und andere Piraten

Moralisierung am Beispiel von Urheberrechtsdebatten nach 1945

Nutzung: Eigentum
Entfaltung
Innovation

Moral rights – moralische Rechte oder Moralrechte – diesen Begriff würde man als juristischer Laie eher bei Menschenrechten, im Staats- oder Kirchenrecht vermuten. Tatsächlich handelt es sich dabei um einen englischsprachigen *terminus technicus* im Zusammenhang mit Urheberrechten. Er ist den meisten Rechtsräumen bekannt, im Deutschen als Urheberpersönlichkeitsrechte. Ursprünglich stammt diese Rechtsfigur aus der französischen Juristensprache, *moral rights* ist eine Übersetzung von *droit moral*. Es umfasst das Recht der Anerkennung der Urheberschaft, das Recht auf Veröffentlichung sowie auf Änderung des Werkes (Rigamonti 2007). Damit deutet sich an: Wenn es um Urheberrecht geht, dann geht es zugleich um Moral oder »moralische Probleme«.

Urheberrechte umfassen mehr als diese *moral rights*. Zu ihnen gehören vor allem ökonomisch verwertbare Rechte, also beispielsweise Vervielfältigungs- oder Senderechte. Derlei Rechte können verkauft, vermietet oder lizenziert werden. Viele Künstler und Autorinnen leben von der ökonomischen Verwertung ihrer Werke, manche Medienkonzerne, wie etwa Walt Disney, verdienen damit Milliardenbeträge. Urheberrechte sind für die sogenannte Kreativwirtschaft, zu der neben der Medienbranche auch die Softwareindustrie oder das Architekturwesen gehören, zentrale Einkommensquellen und Vermögensgegenstände. Klar ist also: Wenn vom Urheberrecht die Rede ist, dann wird auch von wirtschaftlichen Interessen gesprochen.

Moral und Ökonomie vereinen sich also par excellence in diesem Rechtsbereich. Urheberrechte bilden deshalb ein interessantes

Anschauungsobjekt für die Aushandlung und Verschränkung dieser Phänomene. Dieser Essay soll Aufschluss darüber liefern, welche Moralisationen und damit Moralkonflikte sich bei Urheberrechtsdebatten beobachten lassen. »Moralisieren« meint hier die kommunikative Praxis, soziales Handeln und Sprechen in Zusammenhang mit Moral zu bringen. Soziales Handeln — und damit auch ökonomisches Handeln — ist per se weder moralisch noch unmoralisch. Es erlangt diese Qualität erst durch die Zuschreibung der beobachtenden Zeitgenossen. Moral wird also als ein Bewertungsphänomen begriffen, dessen konkreter Inhalt zeitlich variiert. Damit folgt dieser Beitrag der zentralen Prämisse dieses Bandes, dass es keinen prinzipiellen Gegensatz von Moral und Ökonomie gibt, sondern nur einen Gegensatz von denjenigen Moral- und Ökonomiekonzeptionen, die Zeitgenossen (explizit oder implizit) artikulieren. Dieser Prämisse folgend, lassen sich Urheberrechtskonflikte als Auseinandersetzungen begreifen, in denen das »Moralische« (und damit auch das »Ökonomische«) ausgehandelt wurde. Ausgangs- und Mittelpunkt des Beitrages stellt die oben abgedruckte Karikatur aus den 1950er Jahren dar – eine Quelle, die wie ein Brennglas die Moralkonflikte in den bundesdeutschen Urheberrechtsdebatten einfängt.

Der Beitrag gliedert sich in drei Teile: Zunächst erfolgt eine detaillierte Analyse der zugrunde liegenden Quelle. Im zweiten Schritt folgt die Kontextualisierung der Quelle. Zentral ist hier einerseits der Zusammenhang zu den bundesdeutschen Urheberrechtsdebatten zwischen den 1950er und 1970er Jahren sowie andererseits die Einordnung der Karikatur in die

historische Ikonisierung von Urheberrechtsdebatten, zumal mit Blick auf das Piratenmotiv. Der Essay endet mit einer Diskussion darüber, wie Moral und Ökonomie in den Urheberrechtsdebatten zusammenhängen.

Moral im Bild oder: die Karikatur »Der Schwarzspieler«

Die Karikatur von Claus Arnold (1919—2014) entstammt der Zeitschrift »Musik und Dichtung« und erschien in der Ausgabe des Jahres 1955 (Arnold 1955: 8). Sie besteht aus drei Bildern. Diese ähneln sich strukturell und enthalten jeweils einen kurzen Text. Jedes Bild zeigt zwei Personen, von denen eine schwarz gekleidet ist und in die Sprecherposition versetzt wird. Die erste Szene zeigt den Eingang zu einem Gasthaus und zwei Herren. Der eine, wohl Kellner oder Gastwirt, hetzt mit einem Zettel in der Hand dem anderen hinterher, der — in schwarz gekleidet — offenbar Reißaus nimmt. Die Szenerie ist »Der Schwarzesser« titulierte, passend zum Ausruf des Kellners: »Haltet den Zechpreller! Er hat nicht bezahlt!« Das zweite Bild mit dem Titel »Der Schwarzjäger« enthält eine Waldszene: im Hintergrund ein kleiner Forst, im Vordergrund ein erlegtes Wildtier und zwei Männer. Einer — wieder schwarz gekleidet und mit Schiebermütze — macht sich mit einem Messer an dem Wild zu schaffen, während der andere — in Waidmannsausrüstung — entschlossen seine Hand auf die Schultern des Ersteren legt und wortwörtlich den Dieb ergreift: »Hab ich dich endlich, dich Wilddieb!« Die dritte Szene spielt schließlich in einem öffentlichen Lokal. Während im Hintergrund einige Gäste an Tischen sitzen, befinden sich im Vordergrund zwei Personen vor einer Musikbox. Die schwarz gekleidete Person will eine Schallplatte abspielen, die andere Person, ein Gast des Lokals, steht von seinem Tisch auf und richtet den Zeigefinger auf den schwarz gekleideten Herrn: »Sie stehlen ja die Musik!«, worauf sein Gegenüber erwidert: »Was fällt Ihnen ein! Ich werde Sie wegen Beleidigung belangen! Ich diene der Allgemeinheit!« Analog zu den beiden ersten Szenen ist dieses Bild »Der Schwarzspieler« titulierte.

Jedes der Bilder konstruiert eine Diebstahlsituation: Das erste Bild dokumentiert eine Zechprellerei, das zweite eine Wilderei und das dritte den Diebstahl von Musik. In jedem Bild verübt eine schwarz gekleidete Person einen Diebstahl. Der Karikaturist erfindet analog zum bekannten »Schwarzfahrer« und »Schwarzbrenner« neue Bezeichnungen für diese Diebstähle und überträgt sie in seine Bildsprache: die wortwörtliche Schwarzmalung kennzeichnet eine Abweichung vom »Normalen«, die als negativ gedeutet wird. Arnold bringt so völlig verschieden ausgeprägte Aneignungen fremden Guts auf einen gemeinsamen Nenner: »Schwarzessen« ist demnach in seiner Negativität vergleichbar mit »Schwarzjagen« und »Schwarzspielen«. Als Diebstahl ist jede dieser Tätigkeiten wenigstens unmoralisch, wenn nicht sogar widerrechtlich, da sie von »normalen« Handlungen abweicht.

Mit anderen Worten: Die Karikatur konstruiert nicht nur, was als Diebstahl und damit als unmoralisch zu verstehen sein soll. Vielmehr gibt sie eine spezifische Vorstellung davon wieder, was als normal und moralisch gilt: Moralisch verhält sich, wer die eingenommene Mahlzeit im Gasthaus bezahlt, wer über eine Jagdberechtigung verfügt oder wer das Spielen von fremder Musik vergütet hat — und, womöglich auch, wer das Fehlverhalten aufdeckt und es zur Sprache bringt. Es findet also ex negativo eine Moralisierung statt: Die Illustration des Devianten konstruiert das Moralische selbst. Es gibt jedoch einen entscheidenden Unterschied zwischen den beiden ersten Szenen und der dritten: Während der »Schwarzesser« und der »Schwarzjäger« mit Flucht oder Überraschung auf die Entdeckung ihrer Taten reagieren, drückt der *Schwarzspieler* sein Unverständnis über die Anklage des Diebstahls aus. Er sieht sein Handeln keineswegs als unmoralisch an, sondern hält es — im Gegenteil — sogar für der Allgemeinheit förderlich.

Für Claus Arnold müssen diese Situationen durchweg als Diebstahl begriffen werden, sie sind klar unmoralisch. Im Falle der Aneignung von Kreativgütern, hier versinnbildlicht durch das öffentliche Abspielen einer Schallplatte, existiert jedoch kaum ein Unrechtsbewusstsein. Vielmehr gilt die Aneignung vielen Menschen als legitim, obwohl sie sich aus der Per-

spektive des Karikaturisten nicht von anderen Diebstählen unterscheidet.

Der »Schwarzspieler« im Kontext der bundesdeutschen Urheberrechtsdebatten

Die Karikatur war Symptom eines Konflikts im bundesdeutschen Urheberrechtsdiskurs während der 1950er Jahre. Zu diesem Zeitpunkt hatten in der Bundesrepublik Reformbemühungen um das Urheberrecht eingesetzt, das als nicht mehr zeitgemäß galt. Bis dahin geltende Bestimmungen stammten noch aus dem Kaiserreich und verteilten sich auf zwei verschiedene Gesetze: das Literatururheberrechtsgesetz von 1901 (LUG) sowie das Kunsturheberrechtsgesetz von 1907 (KUG) (Maracke 2003: 47–50). Neue technologische Entwicklungen wie etwa Magnettonband oder Rundfunk erhöhten den Bedarf nach urheberrechtlichen Regelungen, die über bisherige punktuelle Korrekturen hinausgingen. Zudem war eine Anpassung des nationalen Urheberrechts aufgrund der internationalen Rechtsentwicklung nötig geworden: Das wichtigste internationale Urheberrechtsabkommen, die sogenannte Berner Übereinkunft von 1886, hatte zwischenzeitlich mehrere Revisionen erfahren, die eine Harmonisierung mit dem bundesdeutschen Recht notwendig machten (Maracke 2003: 20 f.).

Überhaupt erzeugte der neuerliche Aufstieg naturrechtlicher Positionen nach 1945 Handlungsdruck: So enthielt etwa die UN-Menschenrechtscharta von 1948 einen Passus zum Urheberrecht, der einerseits allen Menschen das Recht zusprach, frei am Kulturleben der Gemeinschaft teilzunehmen und die Künste zu genießen. Andererseits — und dies war für die einsetzenden Reformbemühungen besonders herausfordernd — beinhaltete die Charta das Recht eines jeden Menschen auf Schutz seiner moralischen und materiellen Interessen an jedem wissenschaftlichen oder künstlerischen Werk, das er geschaffen hat (Art. 27).¹ Mit »moralisch« war etwa gemeint, dass Au-

torinnen oder Künstler vor einer Deformierung oder unerlaubten Imitierung ihrer Werke geschützt werden sollten — und damit vor einem Eingriff in ihre Persönlichkeitsrechte. Mit anderen Worten: Die Charta enthielt im Grundsatz die bereits angesprochenen *moral rights*, die in vielen nationalen Rechtsräumen, darunter die Bundesrepublik, noch keinen Bestandteil des Urheberrechts bildeten. Die technologischen und rechtlichen Entwicklungen forderten nicht nur den bundesdeutschen Gesetzgeber heraus, das Urheberrecht zu reformieren, sondern auch die Parlamente anderer Staaten, etwa in Frankreich oder den USA. Der Anpassungsdruck war also allorts hoch.

In der Bundesrepublik gründete das Justizministerium bereits 1950 eine Kommission, um ein neues einheitliches Urheberrechtsgesetz vorzubereiten. Diesem Gremium gehörten Regierungsbeamte an, aber auch Rechtsexperten und verschiedene Vertreter der Interessengruppen, zumal die Verwertungsgesellschaft GEMA und die Verlage (Maracke 2003: 57–60). Die Kommission sollte gemeinsam einen Gesetzesentwurf ausarbeiten, der den zeitgenössischen Erfordernissen sowie den Erwartungen des Gesetzgebers und der Interessengruppen entsprach. Dazu kam es allerdings nicht, da die Meinungen innerhalb des Gremiums deutlich auseinandergingen. Infolgedessen lösten sich die Ministerialbeamten aus der Kommission und legten 1954 einen eigenen Entwurf vor, der in der Folge zum Dreh- und Angelpunkt der Debatte um das Urheberrecht wurde.

Strittig war die Grundsatzfrage, wie die Beziehung zwischen Werk und Urheber zu konstruieren sei. Die Befürworter eines starken Urheberrechts forderten, das Werk rechtlich wieder als »geistiges Eigentum« zu bezeichnen. Die Beiträger der 1955 erschienenen Schrift »Urheberrechtsreform — ein Gebot der Gerechtigkeit« argumentierten etwa, insbesondere unter Rückgriff auf das Naturrecht, dass die Ungleichbehandlung von immateriellem und materiellem Eigentum unzutreffend sei,

¹ United Nations General Assembly, 1948. Universal Declaration of Human Rights. Paris, Art. 27.

und behaupteten eine Analogie von schöpferischen Gütern und Grundeigentum.² Die bisherige Gesetzgebung habe diese Konstellation zu wenig beachtet und den Urheber damit um seinen gerechten Anteil an der Verwertung des Gutes gebracht. Diese Position konnte sich auf die jüngere Rechtsprechung stützen, da der Bundesgerichtshof im sogenannten Magnettonbandurteil von 1955 explizit den Terminus »geistiges Eigentum« verwandte. Die Gegenseite widersprach dieser Ansicht. Sie argumentierte, dass allein durch die Einführung der *moral rights* — also der Urheberpersönlichkeitsrechte — Urheberrechte anders zu behandeln seien als materielles Eigentum. Zudem sei Eigentum an eine Sache gebunden, also an etwas Materielles, was beim Urheberrecht nicht der Fall sei. Die Kritiker betonten die »soziale Gebundenheit« von Urheberrechten.³ Diese sollten schöpferisch tätige Personen dazu anregen, mehr Werke zu kreieren und damit den Nutzen für die Allgemeinheit zu erhöhen. Dieses im Kern utilitaristische Argument beruhte auf der Annahme, dass derlei Werke von jeder Person genossen werden könnten, ohne diese zu verbrauchen. In dieser Hinsicht unterschieden sich schöpferische Werke von anderen Gütern; ihr Genuss wird lediglich von der Anzahl der verfügbaren Kopien beschränkt. Der Verweis auf die »soziale Gebundenheit« war ein wichtiges Argument für die zeitliche Begrenzung von Urheberrechten für ein Werk, das nach Ablauf einer Schutzfrist in die Gemeinfreiheit eingeht.

Die Karikatur von Claus Arnold, selbst als Zeichner Urheber und von der Neuregelung betroffen, rekurriert auf diesen Konflikt. Sie richtet sich gegen das Argument der »sozialen Gebundenheit«, auf das die dritte Zeichnung mit der Berufung auf die »Allgemeinheit« verweist. Der Karikaturist deutet diese

Argumentation als den Versuch, den Diebstahl zu legitimieren — und lehnt das Argument ab. In dieser Ablehnung befand sich der Karikaturist in guter Gesellschaft: Willy Richartz etwa, Jurist und stellvertretender Chef des bundesdeutschen Komponistenverbandes, bezeichnete die »soziale Gebundenheit« als »Märchen« und forderte, ähnlich wie andere, aufgrund des Eigentumscharakters schöpferischer Werke die Abschaffung der Schutzfrist zugunsten eines unbefristeten Urheberrechtsschutzes.⁴ Nach seiner Auffassung brachten die geltenden Regelungen »die Urheber um das Ihrige«. Auch andere deuteten das bestehende Urheberrecht als eine Enteignung der schöpferisch tätigen Person. Derlei Stimmen kamen von Befürwortern eines stärker autorenfreundlichen Urheberrechts, für die das bisherige Recht den Diebstahl am Eigentümer des schöpferischen Werkes, also der Künstlerin oder des Musikers, gesetzlich legitimierte.

Die Zeitschrift »Musik und Dichtung«, in der die Karikatur veröffentlicht wurde, bildete ein kurzlebiges Forum der Auseinandersetzung um das bundesdeutsche Urheberrecht. Kurzlebig war es deshalb, weil nur zwei Ausgaben erschienen — in den Jahren 1954 und 1955. Nichtsdestotrotz entfaltete die Zeitschrift einige Wirkmacht in der bundesdeutschen Urheberrechtsdebatte. Dieser Umstand lag nicht unbedingt an dem Grußwort des Bundeskanzlers Konrad Adenauer in der ersten Nummer. Vielmehr beteiligten sich prominente Politiker, Musik- oder Literaturschaffende mit eigenen Artikeln, darunter der Dichter Gottfried Benn und der Ökonom Wilhelm Röpke. Zudem nahmen Gelehrte in rechtswissenschaftlichen Periodika Bezug auf Artikel, so etwa in der »Juristenzeitung«.⁵ Wenngleich »Musik und Dichtung« ein Forum für die bundesdeutsche Urheberrechtsdebatte darstellte und dazu

2 Ermecke, Gustav, 1954. Zum Schutz des geistigen Eigentums. In: Heinrich Lehmann, Willy Richartz, Johannes Overath und Gustav Ermecke (Hg.), Urheberrechtsreform — ein Gebot der Gerechtigkeit. Berlin: De Gruyter, 15–30.

3 Roeber, Georg, 1956. Urheberrecht oder geistiges Eigentum. Baden-Baden: Verlag für angewandte Wissenschaft.

4 Richartz, Willy, 1954. Forderungen an das neue Musik-Urheberrecht. In: Heinrich Lehmann, Willy Richartz, Johannes Overath und Gustav Ermecke (Hg.), Urheberrechtsreform — ein Gebot der Gerechtigkeit. Berlin: De Gruyter, 39–69, hier 49.

5 Kleine, Heinz, 1955. Probleme der Urheberrechtsreform. Juristenzeitung 10 (1955), no. 8, 225–232, hier 225.

wichtige Argumente beisteuerte, blieb die Argumentation einseitig und unterstützte ein autorenfreundliches Urheberrecht. Neben Artikeln fungierten dabei Karikaturen als Medium, um die Argumente der sehr abstrakten Debatte zu veranschaulichen und diese somit — jedenfalls potentiell — einem breiten Publikum zugänglich zu machen.

Zum weiteren Kontext der Karikatur gehört nicht nur die politisch-rechtliche Entwicklung. Dazu zählt auch die historische Ikonisierung des Diebstahls im Zusammenhang mit Urheberrechten. Es ist erstaunlich, dass eine klassische Referenz keine Rolle im bundesdeutschen Ringen um ein neues Urheberrecht der 1950er und 1960er Jahre spielte: der Pirat bzw. der Vorwurf der Piraterie. Spätestens seit dem 17. Jahrhundert, also noch vor dem ersten Urheberrechtsgesetz, dem britischen *Statute of Anne* von 1710, war das Piratenmotiv gängig, um die Vertreiber und Nutzer unerlaubter Kopien schöpferischer Werke zu stigmatisieren, etwa bei Thomas Dekker im Jahr 1603.⁶ Im 19. Jahrhundert, als in vielen Ländern erste Urheberrechtsregelungen in Kraft traten, erlebte dieses Motiv in Bild und Text eine erste Blütezeit.⁷ Die Bedeutung der Piratenmetapher für die Aushandlung von Urheberrechten ist dabei nicht zu unterschätzen: Ähnlich wie die Anschuldigung des Diebstahls diente der Vorwurf der Piraterie dazu, bestimmte Handlungen und Kopierpraktiken als deviant zu moralischem Verhalten zu kennzeichnen. Piraterie in ihrer ursprünglichen Form aus dem Seewesen kennzeichnete Übergriffe auf das Hab und Gut von Händlern, sie galt (und gilt) als Störung des Warenhandels und war zumeist gewalttätig.

Einzug in die Urheberrechtsdebatten hielt die Piratenmetapher erneut in den 1980er Jahren. Zu diesem Zeitpunkt startete die Musikbranche in den USA und im Vereinigten Königreich eine Kampagne gegen das sogenannte *home taping*, also die Praxis, Musik aus dem Radio oder von Schallplatten auf leere Kassetten zu überspielen. Unter dem Slogan »Home Taping Is Killing Music« versuchte etwa der Branchenverband British Phonographic In-

dustry, die (potenziellen) »Übeltäter« von der vermeintlichen Unrechtmäßigkeit ihres Handelns zu überzeugen (Bottomley 2015: 123–145). Garniert mit einem leicht abgewandelten Jolly Roger, dem Symbol für Piraterie, bei der eine Kassette statt eines Totenkopfes zu sehen war, fand der Slogan einige Verbreitung. Zudem sorgte er für einige Kreativität unter den Kritikern der Kampagne, die auf diese Aktion parodistisch reagierten. So ersetzten einige von ihnen die Kassette durch einen Kochtopf (»Home Cooking Is Killing The Restaurant Industry«) oder eine Nähmaschine (»Home Sewing Is Killing Fashion«) als potenzielle Totengräber von Gastronomie und Modeindustrie (Fruth 2018: 133). Neben dem Motiv der Totenkopfflagge ist die Wortwahl interessant: Die kritisierte Praxis des *home taping* tötete Musik, von ihr gehe also Gewalt aus.

In dieser Schärfe war der Vorwurf im ausgehenden 20. Jahrhundert neu, die Kritik am *home taping* jedoch nicht: Bereits mit dem Aufkommen der ersten Magnettongeräte in den frühen 1950ern war es zu einer Diskussion über die Folgen für die Musikindustrie gekommen. In der Bundesrepublik wurde diese Debatte zwischen den Geräteherstellern und der Schallplattenindustrie, darunter die GEMA, ausgefochten. Letztere setzte schließlich eine Apparateabgabe auf Magnettonbandgeräte durch (Dommann 2014: 227–234). Das Piratenmotiv fehlte in dieser Debatte allerdings ebenso wie drastische Gewaltmetaphern. Dieser Umstand änderte sich mit der Tonkassette und erst recht, als das Internet in die Haushalte einzuziehen begann und schließlich im 21. Jahrhundert durch Streaming die Geschäftsmodelle veränderte. Dass Anfang der 2010er Jahre dann die Piratenmetapher eine einschneidende Umdeutung als subversives Element gegen das Urheberrecht erfuhr, sei nur am Rande erwähnt.

Bleibt für den Kontext der oben erwähnten Karikaturen zu erörtern, wie die bundesrepublikanische Debatte der 1950er und 1960er Jahre ausging. Nach langer Auseinandersetzung verabschiedeten Bundestag und Bundesrat 1965 ein neues Urheberrechtsgesetz (Maracke 2003:

6 Dekker, Thomas, 1603. *The wonderfull yeare*. 1603. London: Thomas Creede.

7 Z. B. Keppler, Joseph Ferdinand. *The Pirate Publisher*. *Puck Magazine* 18, no. 468, 24. 2. 1886.

265 f.), das insgesamt autorenfreundlich war, da es Vergütungen für Werkschöpfer bei jedweder gewerblichen Aufführung und **Nutzung** festlegte sowie die Urheberpersönlichkeitsrechte (*moral rights*) gesetzlich einführte. Eine Aufhebung der Schutzfrist erfolgte nicht; allerdings verlängerte der Gesetzgeber die Frist auf siebenzig Jahre nach dem Tod des Werkschöpfers und verlängerte damit die Zeit, in der Vergütungen fällig wurden. Diese Geltungsdauer urheberrechtlicher Regelungen war damals im internationalen Vergleich einzigartig lang und bildete einen wichtigen Referenzpunkt für Reformen in anderen nationalen Rechtsräumen sowie auf internationaler Ebene.

Trotz des neuen Gesetzes war der Reformprozess noch nicht zu seinem Ende gekommen. Bereits Ende der 1960er Jahre machten unter den Werkschöpfern und deren Interessengruppen neue Forderungen die Runde, das bestehende Urheberrecht noch autorenfreundlicher zu gestalten. Aus der neuerlichen Auseinandersetzung ging eine Revision des Urheberrechts im Jahr 1972 hervor, dessen wesentliche Änderung die sogenannte Bibliothekstantieme war. Die beteiligten Protagonisten, darunter prominente Fürsprecher wie der Schriftsteller Heinrich Böll, formulierten die gleichen Argumente wie zuvor, darunter die Klage über die »Beraubung« der Urheber und deren Erben, und luden ihre Argumente entsprechend moralisch auf.⁸

Der »Schwarzfahrer« und das Urheberrecht: Perspektiven für Moral und Ökonomie

Wie lässt sich die vorliegende Karikatur und damit die bundesdeutsche Urheberrechtsdebatte im Spannungsfeld von Moral und Ökonomie verorten? Wird Moralisierung als eine Form der Kommunikation begriffen, dann nimmt diese eine moralische Bewertung von Handlungen und Praktiken vor bzw. fordert, bestimmte Werte praktisch anzuwenden, die als moralisch — also positiv — gedeutet werden. Mit anderen Worten, Moral ist eine

Deutung der Zeitgenossen und damit zeitgebunden, ebenso wie die Vorstellungen von Ökonomie. Aus diesem Grund erscheint es analytisch wenig sinnvoll, Moral und Ökonomie von vornherein zu trennen bzw. als Gegensätze zu begreifen. So konnten etwa zeitgenössische Konzeptionen von Ökonomie durchaus Elemente beinhalten, die vorher oder nachher dem Phänomen Moral zugeordnet werden konnten. Bei der Betrachtung des Kommunikationsphänomens Moralisierung ist es jedoch analytisch sinnvoll, zwischen Techniken und Themen der Moralisierung zu unterscheiden. »Techniken« meint die Art und Weise, wie sich dieses Kommunikationsphänomen konstituierte. Welche Medien kommen zum Einsatz, welche Argumentationsformen und -logiken lassen sich beobachten? »Themen« hingegen umfasst gesellschaftliche Großkonzepte, deren Bedeutungsinhalte in der Moralisierung verhandelt werden. Beispiele hierfür wären etwa »Gerechtigkeit«, »Gemeinwohl«, »Individualität« oder »Freiheit«. In den Mittelpunkt sollen aber hier die Themen »Eigentum«, »Nutzung« und »Entfaltung« rücken.

Mit Blick auf die Techniken ist zunächst auffällig, dass die Moralisierung in der bundesdeutschen Urheberrechtsdebatte über eine Ikonisierung erfolgte. Der in der Karikatur verwandte Schwarzspieler fungierte als eine Chiffre, um Urheberrechtsdelikte zu veranschaulichen und ein an sich abstraktes Thema wie das Urheberrecht in eine allgemeinverständliche Form zu transferieren. Dadurch wurde die moralische Problematik auch einem nichtjuristischen Publikum vertraut; es gelang also ihre Popularisierung. Ein Mittel der Karikatur war, Urheberrechtsverletzungen in eine Reihe mit allseits bekannten Phänomenen zu bringen, die eindeutig als Diebstahl verstanden wurden, nämlich Zechprellerei und Wilderei. Figuren wie der »Schwarzfahrer«, an dem sich die Neologismen Schwarzesser, Schwarzjäger und Schwarzspieler wohl orientierten, changierten dabei zwischen dem Ikonischen und der sprachlichen Metapher. Interessanterweise tauchte eine etablierte Ikone wie der Pirat in der bundesdeutschen Urheberrechts-

⁸ Böll, Heinrich, 1985. Ende der Bescheidenheit. In: ders.: Ende der Bescheidenheit. Schriften und Reden, 1969–1972. München: dtv, 54–66.

debatte nicht auf, obwohl sie sowohl vorher als auch danach eine wichtige Rolle spielte. Der Schwarzspieler wirkt weniger aggressiv als der Pirat, er weckt keine Assoziationen von Gewalt oder Tod. Dass dieses weniger scharfe Bild in den 1950er Jahren Verwendung fand, lässt sich vor allem mit der politischen Kultur der frühen Bundesrepublik erklären. Scharfe politische Angriffe waren hier eher die Ausnahme als die Regel, wie andere moralisierende Debatten zeigen, etwa über Korruption und Wirtschaftskriminalität (Engels 2019: 33–43; Doerre 2016: 129–150). Die moralisierende Argumentation fungierte im vorliegenden Fall als Legitimationsverstärker der eigenen Position, hier eines stärkeren, autorenenorientierten Urheberrechts.

Die Karikatur Claus Arnolds legt eine weitere Technik der Moralisierung frei, die für Urheberrechtsdebatten bedeutsam ist: die Moralisierung durch das Definieren und Hervorheben des Unmoralischen. Sie illustrierte ein vermeintlich deviantes Verhalten — das entgeltlose Abspielen von Tonträgern in einer Gastwirtschaft — und setzte es mit Diebstahl gleich. Die Moralisierung erfolgte hier also nicht über die Darstellung eines vorbildhaften oder »normalen« Handelns. Vielmehr wählte der Karikaturist eine in seinem Sinne unmoralische Praxis, womit er ex negativo moralisches Handeln konstruierte. Die Karikatur war keine Ausnahme, auch in den Debatten über den Gesetzentwurf war diese Argumentationstechnik verbreitet, zumal unter Befürwortern eines stärkeren Urheberrechts. Sie versuchten einerseits, bestimmte Praktiken als unmoralisch zu deklarieren und damit letztlich zu delegitimieren, andererseits überhöhten sie ihre eigene Position moralisch, indem sie gegnerische Argumente — etwa den Verweis auf das vermeintliche Wohl der Allgemeinheit — als lächerlich (»Märchen!«) darstellten und ihnen damit ihren potenziell moralischen Kern entzogen.

Die Themen der Moralisierung, die Urheberrechtsdebatten kennzeichnen, sind äußerst vielfältig. Besonders augenfällig ist der Gegensatz beim Thema **Nutzen**, genauer, zwischen den gesellschaftlichen Großkonzepten »Gemeinwohl«/»Gemeinnutzen« und »Eigentum«. Eine Seite argumentierte für die Be-

grenzung von Urheberrechten, da Werke der Allgemeinheit einen positiven Nutzen stifteten und deshalb ebendieser Allgemeinheit zugänglich sein sollten. Der anderen Seite, also den Unterstützern eines stärkeren Urheberrechts, unterstellten sie damit implizit, für einen erhöhten Eigennutz des Werkschöpfers (und dessen Erben) einzutreten: Ein unbefristeter und übergreifender Verbleib des Urheberrechts bei Letzteren schwäche den Nutzen für die Allgemeinheit erheblich. Die andere Seite argumentierte durchaus ähnlich, sahen sie doch die kostenlose Nutzung schöpferischer Werke als eigennütziges Verhalten an.

Damit verwandt ist ein weiteres Thema: das Spannungsfeld zwischen individuellem und kollektivem »Eigentum«. Denn offenkundig sahen Befürworter eines starken Urheberrechts die Dinge anders als gerade beschrieben: Sie sprachen keineswegs davon, ihren eigenen Nutzen erhöhen zu wollen, wie von der Gegenseite insinuiert. Die soziale Gebundenheit von Urheberrechten stellten sie deutlich infrage, wobei offenbleiben muss, inwiefern die im Nationalsozialismus überstrapazierte Losung von der sozialen Gebundenheit eine Rolle als Negativfolie spielte (→ Christians, Unterhalt; → Buggeln, Kaufmann). Sie hoben vielmehr den Eigentumscharakter eines urheberrechtlich geschützten Werkes hervor. Der Begriff des geistigen Eigentums kehrte nach 1945 zurück in die bundesdeutsche Debatte um Urheberrechte, analog zu *intellectual property* in der englischsprachigen Diskussion. Dem Eigentumscharakter, so die Befürworter eines starken Urheberrechts, müsse Rechnung getragen werden, da ein schöpferisches Werk ein Ergebnis individueller Schaffenskraft sei und es damit einer ähnlichen Behandlung bedürfe wie anderes Privateigentum. Diese Argumentation findet sich implizit im Vorwurf des Schwarzhörens (also: des Diebstahls) in der Karikatur oder auch in der Piratenmetapher. Gegen diese Absolutstellung als geistiges »Eigentum« argumentierte die Gegenseite wiederum mit der sozialen Gebundenheit von urheberrechtlich geschützten Werken: Sie seien eben nicht ausschließlich Ausdruck eines individuellen Schaffens, sondern auch Ergebnis ihres soziokulturellen Kontexts. Die Gemeinfreiheit – oder im englischsprachigen Raum:

die *public domain* – Sorge demnach für eine reichhaltige Allmende, aus der sich alle Mitglieder des Gemeinwesens bedienen (dürfen), ganz gleich, ob es ihnen um Bildung, Unterhaltung oder Inspiration für das eigene Schaffen gehe. In diesem Sinne gehörte jedes Werk, das dieser Allmende mitentsprungen war, eben auch zum kollektiven Eigentum, jedenfalls in Teilen.

Der deutschsprachige Begriff der Gemeinfreiheit verweist auf ein drittes moralisches Thema der Urheberrechtsdebatten, dessen Bedeutungsinhalt ausgehandelt wurde. Gemeint ist das gesellschaftliche Großkonzept »Freiheit«, darunter die Möglichkeit der »**Entfaltung**« der eigenen Persönlichkeit. Davon zeugt die bereits erwähnte UN-Menschenrechtscharta von 1948. Einerseits hieß es hier: »everyone has the right freely to participate in the cultural life of the community [...] and, RB] to enjoy the arts« (UN-Universal Declaration of Human Rights, Art. 27, 1948). Andererseits kennt die Charta das Recht der kreativ tätigen Personen auf den Schutz der eigenen »moral and material interests«, also die Freiheit vor Eingriffen auf sein bzw. ihr Werk. Beides avancierte zu Menschenrechten; doch beides widersprach sich auch in Teilen. Dieser Widerspruch wurde in den bundesdeutschen Debatten offenkundig: Die Befürworter eines autorenfreundlichen Urheberrechts akzentuierten private Eigentumsrechte und die daraus abgeleitete Kontrolle über das eigene Werk als unabdingbare Freiheitsrechte des individuellen Schöpfers. Für die Gegenseite stand hingegen die Freiheit eines jeden Individuums im Vordergrund, auf die kulturelle Allmende der Gesellschaft zugreifen zu können. In den US-amerikanischen Debatten argumentierten Vertreter der letzteren Position sogar, dass ein zu starker Zugriff seitens der Schöpfer das grundlegende Recht auf Meinungsfreiheit gefährde und damit gegen das First Amendment der Bundesverfassung verstoße (Goldstein 1970: 983–1057).

Schließlich erfolgte in den Urheberrechtsdebatten noch die Aushandlung eines weiteren gesellschaftlichen Großkonzepts: »**Gerechtigkeit**« – also, wem der mit einem Werk verbundene »**Nutzen**« zufallen sollte. Insbesondere

Befürworter eines autorenfreundlichen Urheberrechts hoben hier die Ungerechtigkeit der älteren Rechtslage hervor, wonach die kreativ tätigen Personen materiell zu wenig von ihren Schöpfungen profitieren würden. Andere Personen und Organisationen, darunter Fernsehsender, Gaststätten oder der gemeine Endnutzer, würden **Nutzen** aus dem Werk ziehen, ohne dessen Schöpfer — die ja eigentlich für den Nutzen sorgte — angemessen zu beteiligen. In der dritten Szene der Karikatur ist diese Deutung mittelbar sichtbar. Demgegenüber lassen sich bei den Gegnern eines autorenfreundlichen Urheberrechts kaum dezidierte Thematisierungen von (Un-)Gerechtigkeit finden. Implizit allerdings lag ihrer Argumentation die Vorstellung zugrunde, das Urheberrecht solle für ein gerechtes Austarieren aller beteiligten Interessen sorgen.

Begreift man Urheberrechtsdebatten als einen Ort der Aushandlung von Themen der Moralisierung, dann stellt sich unweigerlich die Frage nach dem Aushandlungsergebnis. Welche der Positionen konnte sich durchsetzen, und was bedeutet dies für die damit verbundenen gesellschaftlichen Großkonzepte? Dazu bieten die erwähnten Gesetzesänderungen sowie die Rechtsprechung Aufschluss. In der Summe verschob sich das Gewicht hin zu einem stärker autorenfreundlichen Urheberrecht. Der Eigentumscharakter der Schutzrechte gewann an Bedeutung, weil schöpferisch tätigen Personen nicht nur über ein verlängertes Schutzrecht verfügten, sondern auch die Veränderung, Weitergabe und -nutzung ihrer Werke von ihrer Einwilligung bzw. der ihrer Erben oder Rechteinhaber, d. h. der Verwertungsgesellschaften, abhängig waren. Bisweilen tauchte der Begriff »geistiges Eigentum« sogar in der Rechtsprechung auf, wenngleich die juristische Bezeichnung »Immaterialgüterrecht« im Fachdiskurs deutlich überwog. In der publizistischen Auseinandersetzung hingegen dominierte »geistiges Eigentum«. Dieser Umstand war nicht zuletzt eine Folge des internationalen Erfolges dieses Begriffs in seiner englischsprachigen Form: Im Jahr 1967 wurde die World Intellectual Property Organization gegründet, die sich fortan auf globaler Ebene für eine Ausweitung der

zugrunde liegenden Rechte einsetzte.⁹ Damit einher ging ein Bedeutungsverlust der Gemeinfreiheit und damit des Bewusstseins für den mutmaßlichen Einfluss der Gesellschaft bei der Werkschöpfung, auch wenn neue Vereinbarungen wie die Bibliothekstantieme oder die Gerätegebühr für Fotokopierer für einen gewissen Interessenausgleich sorgten und legales Kopieren ermöglichten. Es kam also zu einer stärker auf das Individuum zugeschnittenen Form und Interpretation des Urheberrechts: Aus dessen ausschließlichen Anteil an der Werkschöpfung folgte das ausschließliche Recht, über die Ergebnisse zu verfügen. Interessanterweise kam die US-amerikanische Auseinandersetzung zu einem anderen Ergebnis trotz einer recht ähnlichen Ausgangslage: Die sogenannte Fair-Use-Doktrin gestattet dort in Grenzen die Nutzung von Werken, etwa im Erziehungs- und Bildungsbereich sowie im Privaten, ohne die Einwilligung der Werkschöpfer einholen zu müssen. Diese Doktrin wurde 1976 Bestandteil des Copyright Law, entsprechende Praktiken waren allerdings bereits in der Rechtsprechung zuvor akzeptiert.

Die zunehmende »moralische« Verengung des Urheberrechts auf den individuellen Eigentumsbegriff in der Bundesrepublik erklärt zum Teil, warum Juristen wie Albrecht Götz von Olenhusen seit den 1970er Jahren das bundesdeutsche Urheberrecht als Ausdruck eines bürgerlichen Kapitalismus ablehnten und so die entstehende Raubdruckbewegung zu legitimieren suchten (Götz von Olenhusen 1970: 36–47). Implizit hatte aber auch diese Bewegung verinnerlicht, dass Urheberrechte individuelle Eigentumsrechte seien, die man »rauben« kann (und darf). Ganz ähnlich war es dann mit der »Piratenbewegung«, die im Zuge neuerlicher Urheberrechtsdebatten Anfang der 2010er Jahre kurzzeitig an Fahrt aufnahm: Die Selbstbezeichnung als Piraten, hier positiv konnotiert, griff auf die längst etablierte Metapher zurück, die sich ursprünglich gegen Urheberrechtsverletzungen gewandt hatte. Zugleich übernahm sie die Deutung des Urheberrechts als geistiges Eigentum und damit dessen Kaperung

als legitimes Mittel, um sich vor allem für die Interessen der Nutzer einzusetzen.

Literatur

- Bottomley, Andrew J. 2015. Home taping is killing music: The recording industries' 1980s anti-home taping campaigns and struggles over production, labor and creativity. *Creative Industries Journal* 8 (2015), no. 2, 123–145.
- Doerre, Steffen, 2016. Wirtschaftskriminalität als psycho- und sozialpathologische Erscheinung. Der »Täter im weißen Kragen« 1965–1975. In: Hartmut Berghoff, Cornelia Rauh und Thomas Welskopp (Hg.), *Tatort Unternehmen. Zur Geschichte der Wirtschaftskriminalität im 20. und 21. Jahrhundert*. Berlin, Boston: De Gruyter, 129–150.
- Dommann, Monika, 2014. *Autoren und Apparate*. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Engels, Jens Ivo, 2019. Alles nur gekauft? Korruption in der Bundesrepublik seit 1949. Darmstadt: Wbg Theiss.
- Fruth, Pia, 2018. *Record. Play. Stop. – Die Ära der Kompaktkassette*. Bielefeld: transcript.
- Goldstein, Paul, 1970. Copyright and the First Amendment. *Columbia Law Review* 70 (1970), no. 6, 983–1057.
- Götz von Olenhusen, Albrecht, 1970. Recht auf geistiges Eigentum und Raubdrucke. *Kritische Justiz* 3 (1970), no. 1, 36–47.
- Maracke, Catharina, 2003. *Die Entstehung des Urheberrechtsgesetzes von 1965*. Berlin: Duncker & Humblot.
- Rigamonti, Cyrill P., 2007. The Conceptual Transformation of Moral Rights. *The American Journal of Comparative Law* 55 (2007), no. 1, 67–122.

⁹ World Intellectual Property Organization, 1967. Convention Establishing Organization. *International Legal Materials* 6 (1967), no. 4, 782–805.